NUMMER 10 / DUBBEL EINDEJAARSNUMMER

AKTUALITEITEN

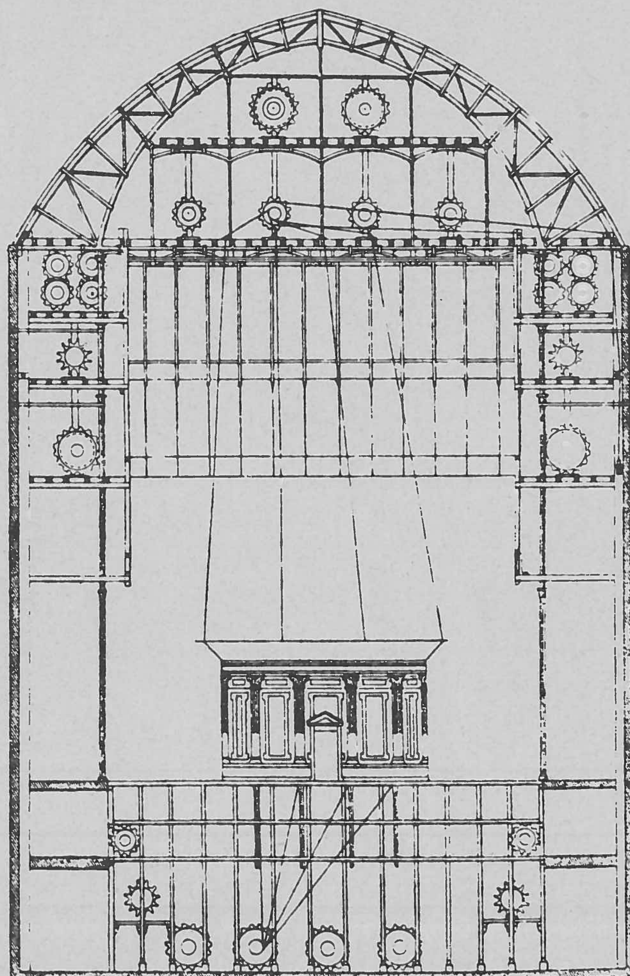
B.A.S.T.T. vzw
Desguinlei 66
2018 Antwerpen
(03) 238 38 56

verschijnt zes maal per jaar

verantwoordelijke uitgever
Guido Canfyn
Fonteinstraat 53
2200 Borgerhout

Guido CANFYN
Fonteinstraat 53
B.2200 Borgerhout
tel. 03 / 236.49.04

BASTT vzw



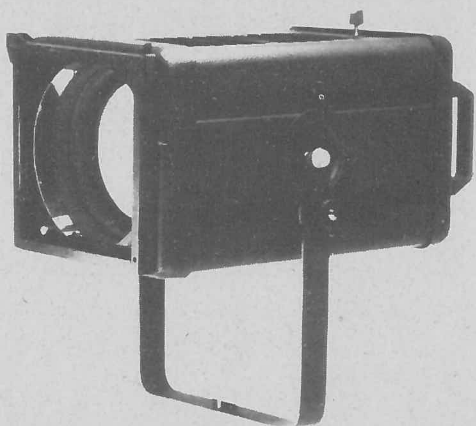
redaktie
Werner E. De Bondt
Eddy Galle
Guido Snoeck
Ria Verbergt
Roos Werckx

SPOTLIGHT (Andraghetti & Fantini)

S.A. MASSON - DRAGUET N.V.
Industriepark 22

1430 WOUTERSBRAKEL

TEL. : 02/366.17.20 - toestel 50 : de Heer R. JANSSENS, direkteur
1 ofwel: 02/582.25.56 - Dirk VAN den BROECK, vertegenwoordiger.



Professionele projektoren

Een uitgebreid gamma van professionele, fokaliseerbare projektoren

250 W - 500 W - 650 W - 1000 W - 2000 W - 5000 W.

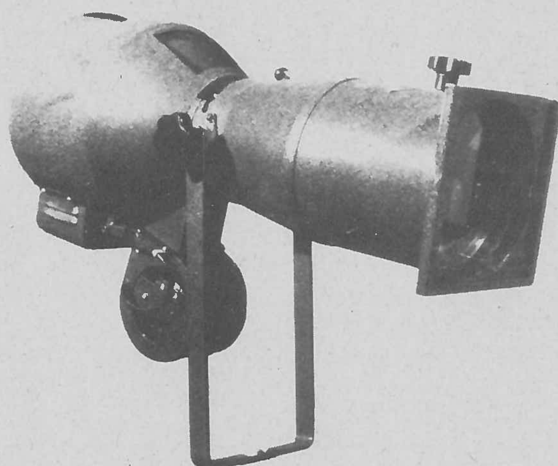
Voor klassieke gloeilampen of halogeenlampen.
Met fresnel of gehamerde plat-bolle lenzen.

QPS 500 AA

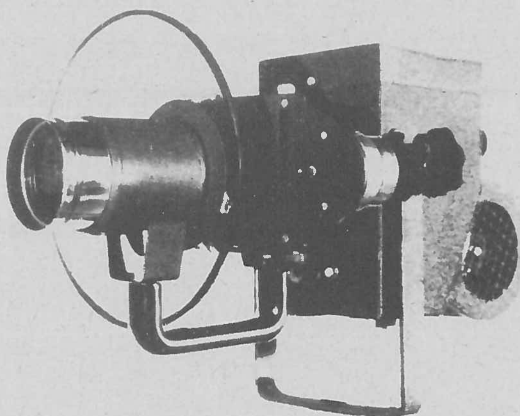
Volg-projektoren

Een reeks projektoren met verschillende vermogens :

- Halogeenlampen van 650 - 1000 ou 2000 W.
- Speciale ontladingslamp CSI 1000 W. met enorme lichtopbrengst
- Irisdiafragma



IPS 1000 A



Effekt-projektoren

Verschillende modellen en vermogens voor het scheppen van een lichtdekor.

- Vast of mobiel gebruik
- Verschillende bewegende effekten beschikbaar met 1 of 2 motoren.

MIP 1000 A/2

150 JAAR
TEATR WIELKI IN WARSCHAU

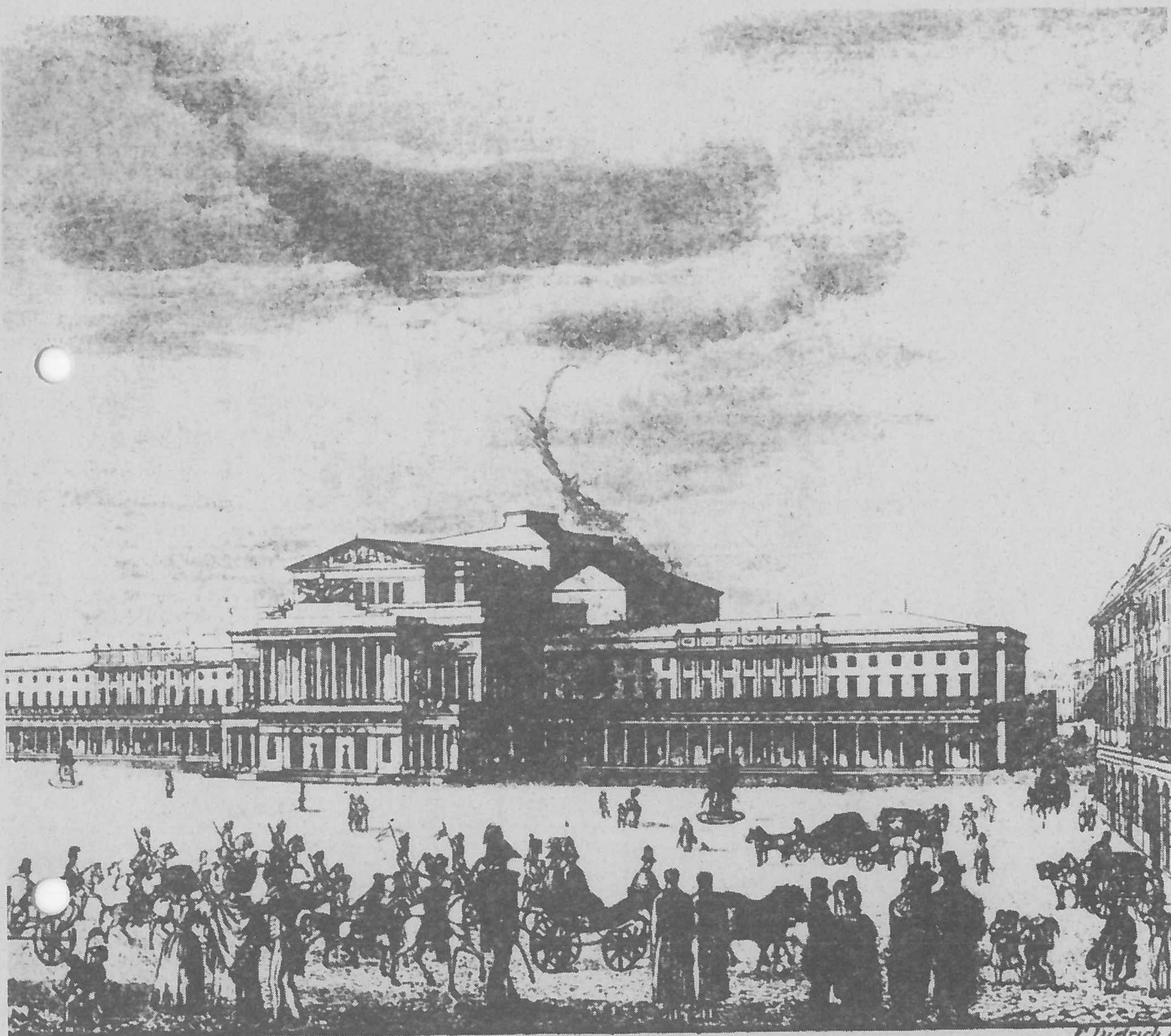
Op 24 februari 1833 opende het Teatr Wielki zijn deuren voor het poolse publiek met een voorstelling van Rossinis "Barbier van Sevilla".

Voor het zover kwam waren jaren van verbeten strijd voorbij gegaan om het bestaande theatergebouw te vervangen.
Alhoewel het de trotse naam Nationaal Theater droeg verkeerde het gebouw in verregaande toestand van verval en was de beschikbare ruimte zowel voor de toeschouwer als voor de administratieve en technische diensten veel te klein. Er was nood aan een theater dat, de toen 125.000 inwoners van Warschau zowel drama als opera kon bieden.

Toen in de twintiger jaren van de negentiende eeuw, de stadsvaderen van Warschau besloten om het stadsbeeld grondig te wijzigen, was de tijd gunstig en werd een prijskamp uitgeschreven voor de bouw van een nieuw theater. De wedstrijd werd gewonnen door een italiaanse architekt: Antonio Corazzi.
Corazzis ontwerp vertrok van een bestaand pand gekend als "Het huis met de zuilen" dat zonder al te grote verandering als oostvleugel van het theatergebouw werd geintegreerd.
Hij bouwde een westelijke vleugel die het spiegelbeeld van de oostelijke was en verbond beide panden door een hoge centrale bouw, zodat een totale gevelbreedte van niet minder dan 169 meter tot stand kwam. (1)

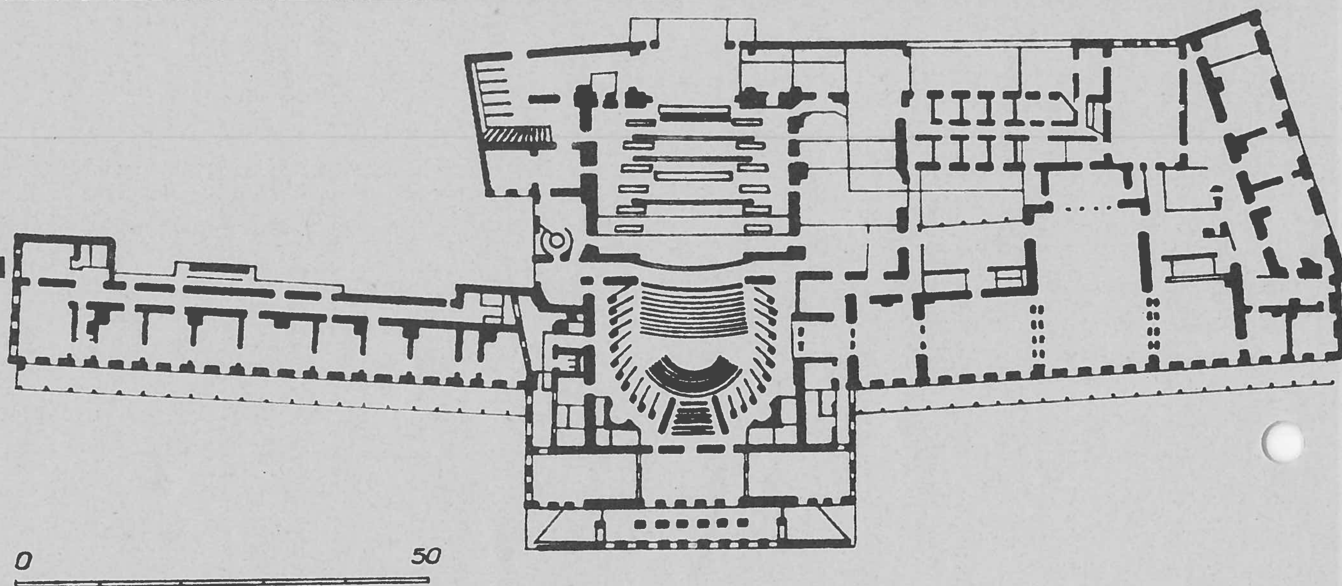
Het zal dan ook niemand verwonderen dat "Teatr Wielki" in het nederlands vertaald, niets anders betekent dan "Groot Theater". Het gebouw domineert het Theaterplein en al de daarrond liggende straten. Het is niet alleen uniek door zijn afmetingen. Artistiek geldt het als een der mooiste realisaties van neo-klassieke architektuur.

De bouw van het theater Wielki zou acht jaar in beslag nemen en verliep niet zonder hindernissen. In november 1831 brak namelijk een opstand uit. De bouw werd onderbroken, de voorziene kredieten werden overgeheveld naar het fonds voor "Militaire behoeften van de Natie" en wat er van het gebouw reeds klaar was, werd achtereenvolgens gebruikt als graanmagazijn, infanteriekazerne en militair hospitaal. In januari 1832 werd het werk hernomen, niet nadat de nieuwe heersers een poging hadden ondernomen om het gebouw te gebruiken als orthodokse kerk. De aangewezen architekt kon echter bewijzen dat het duurder zou uitvallen om wat reeds klaar was van het theater tot een kerk om te bouwen, dan met de bouw te voltooien, wat dan ook gebeurde, dit echter met enige restricties.
Omdat het Tsaristisch Theater in Sint Petersburg niet in de schaduw zou komen te staan moest het voorziene aantal toeschouwersplaatsen van 1873 naar 1248 worden gebracht. Alle ornamenten die enige symbolische betekenis voor het poolse volk zouden hebben werden weggebroken, de ontworpen fresco's werden niet uitgevoerd. In de rechtervleugel van het gebouw werd een tweede kleine zaal ingebouwd. De afmetingen van de scène waren, voor die tijd, toch niet te versmaden: breedte 26,5 m, diepte 24 m met de mogelijkheid van gebruik van het achtertoneel met een diepte van 11 m. Hoogte van de rooster 24 m, portaalopening: breedte 13,6 m, hoogte 14,8 m.



TEATR WIELKI w WARSZAWIE

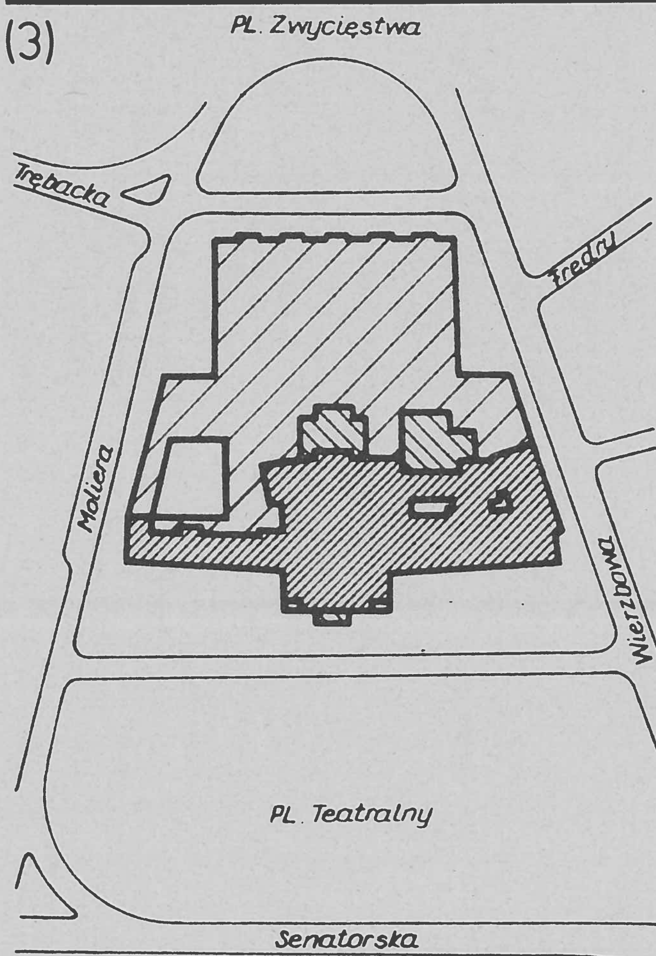
5



Teatr Wielki - rzut kondygnacji w poziomie sceny i w poziomie Sal Redutowych w.g. projektu A. Corazziego.

(2)

(3)



— Teatr Wielki w roku 1838

— Teatr Wielki w roku 1939

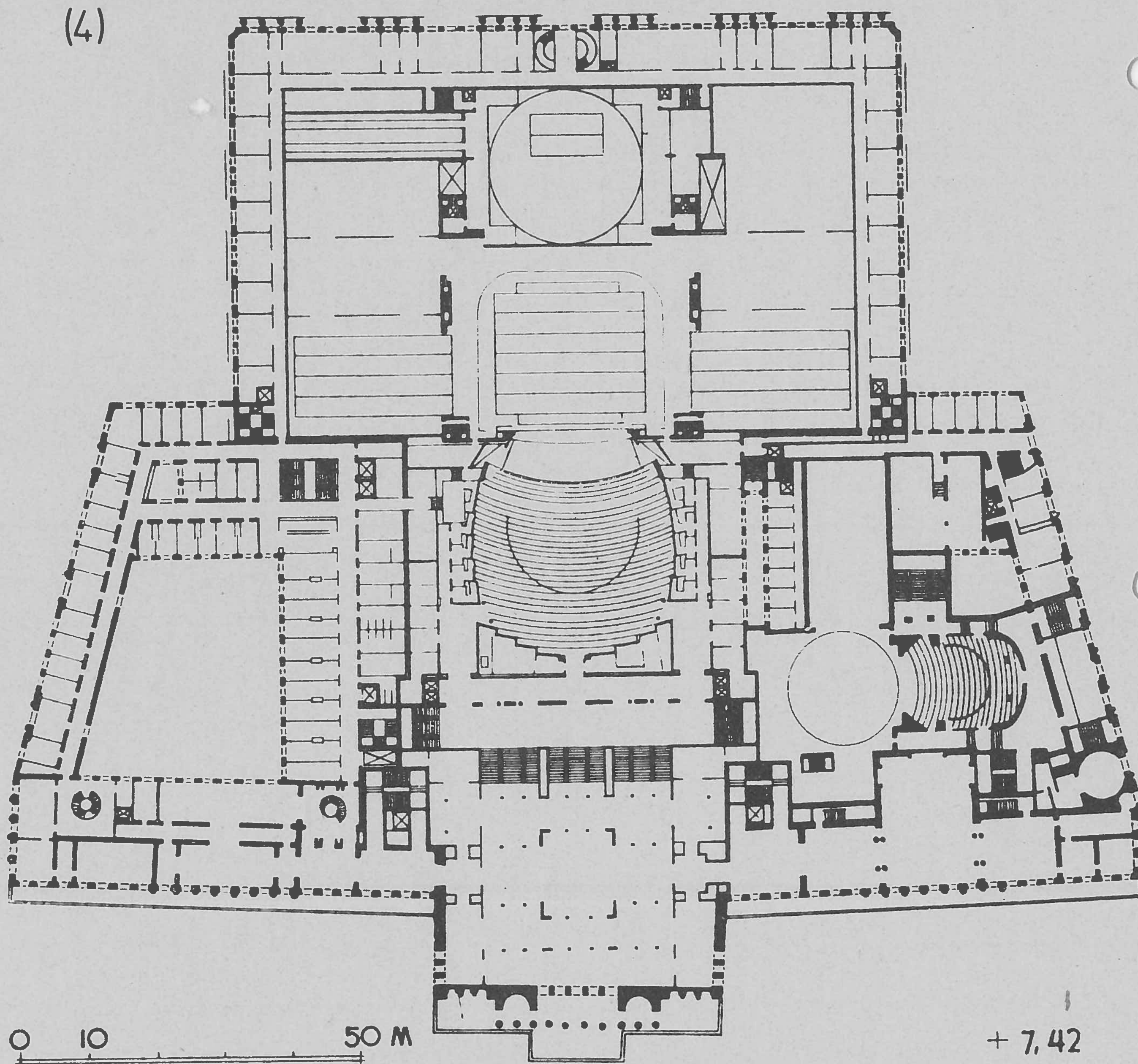
— Teatr Wielki w roku 1965

De toneelbelichting gebeurde met olielampen. Achter het toneel bleef echter nood aan ruimte. Kleedkamers van de artiesten, decoratelier en decormagazijn waren veel te klein. Deze toestand zou duren tot 1939. (2)

Ondertussen werden verschillende aanpassingen uitgevoerd. In 1859 werd er waterleiding geïnstalleerd, in 1864 werd overgeschakeld op gasbelichting. In 1870 werd de toeschouwersruimte vergroot tot de afmetingen die in het oorspronkelijk plan voorzien waren. In 1891 werd elektriciteit geïnstalleerd en werd aan de voorgevel een op 4 zuilen rustende portiek aangebouwd. De kleine zaal in de rechtervleugel volgde de hele evolutie mee, nadat ze door een brand in 1919 vernield was werd ze weer opgebouwd en in 1924 opnieuw geopend als "Nationaal Theater" met een toeschouwerskapaciteit van 800 plaatsen.

In die vorm bleef het Teatr Wielki bestaan tot het in 1939 zwaar werd beschadigd door bomaanvallen. Onder moeilijke omstandigheden werden gedurende de duitse bezetting werken uitgevoerd om het totale verval van het gebouw tegen te houden en werden nieuwe plannen gemaakt voor uitbreiding en modernisering.
Na het neerslaan van de opstand van Warschau in 1944, werd het theater totaal vernield. Van het hele monumentale complex bleef alleen de voorgevel over.
Na het einde van de oorlog werd onmiddellijk aan wederopbouw gedacht. Eerst werd de kleine zaal, het Nationaal Theater, terug opgericht en reeds in november 1949 werd er opnieuw toneel gespeeld. Voor de opbouw van het gehele complex werd een wedstrijd uitgeschreven. Voor de linkervleugel werd een ontwerp van de architekt Bieganski bekroond, terwijl het hoofdgebouw werd ontworpen door architekt Pniewski, die de originele

gevel in zijn concept verwerkte. De publieksfoyer en de cirkulatiewegen werden volledig nieuw ontworpen. De zaal kreeg een andere vorm, het toneel werd met moderne uitrusting bedacht en er werd voorzien in voldoende technische ruimte en repetitieruimte voor solisten



13. Teatr Wielki – rzut drugiego piętra w poziomie głównych sal recepcyjnych i Sal Redutowych. Stan obecny.

The Teatr Wielki: horizontal cross-section of the level of the main reception halls and the Ball Rooms (present state)

orkest, koor en ballet.
Om dit te kunnen verwezenlijken werd het theater naar achter toe uitgebouwd. De plaats van de vroegere zaal wordt nu ingenomen door een grote vestibule. De huidige zaal ligt nu waar vroeger het toneel was, terwijl het toneel met al de aangrenzende ruimten nieuw bijgebouwd werden. (3)

De werken begonnen in 1954 en op 19 november 1965 was het zover. Het Teatr Wielki was uit zijn puinen herrezen. Groter en indrukwekkender dan ooit tevoren. Het bestaat uit vier grote delen:

. 1 De centrale voorbouw die de vestibule bevat, de grote en de kleine zaal, de repetitiezaal voor het orkest die zich onder de grote zaal bevindt, de repetitiezalen voor het koor en de repetitiezalen voor soli.
. 2 De centrale achterbouw met: het toneel met achtertoneel en zijtonelen, het decormagazijn en aan de achterzijde van het gebouw een restaurant, een café en een opera-studio.
. 3 De linkervleugel met: de kleedkamers, een repetitiezaal voor het ballet, het kostuumatelier, het bespreekbureel, de kassa en de E.H.B.O.lokalen.
. 4 De rechtervleugel die het Nationaal Theater bevat, evenals de in hun oorspronkelijke staat gerestaureerde Balzalen. (4)

Het Teatr Wielki bezit de grootste scène van Europa en heeft de volgende indrukwekkende afmetingen:
. breedte: 36,5 m
. diepte zonder voortoneel: 28 m
. diepte met voortoneel: 33 m
. hoogte van de rooster: 34,4 m
. hoogte van het ondertoneel: 12,3 m

. portaalbreedte: 17,5 m
. portaalhoogte: 10,5 m

9

Achtertoneel
. breedte: 26 m
. diepte: 26 m
. hoogte: 19,9 m

Zijtonelen
. breedte: 24 m
. diepte: 18 m
. hoogte: 11,5 m

De scène bestaat uit 6 hydraulisch aangedreven podia van elk 23 x 3 m, zij kunnen elk 40 ton dragen en bewegen met een maximum snelheid van 1 m/sec.
In de zijtonelen bevinden zich 4 toneelwagens die dezelfde afmetingen hebben als de hefpodia en elektrisch aangedreven worden.

Het achtertoneel bevat een wagen met een ingebouwde, elektrisch aangedreven draaischijf met een doormeter van 21,5 m. Wanneer de wagen op het toneel gereden is, worden de podia zover gezakt tot het draaitoneel gelijk komt met het scèneniveau. De kap is samengesteld uit 56 hydraulische aangedreven trekken met elk een draagvermogen van 600 kg en 48 handbediende tegengewichttrekken met een draagvermogen van 400 kg. Er zijn niet minder dan 8 lichtbruggen aangebracht.
Ook het achtertoneel is uitgerust met een lichtbrug en verscheidene trekken.
De lichtkabine is achteraan in de zaal geplaatst. Het klavier bedient 360 kringen van 2 tot 10 KW. Het is een ASEA-systeem met transduktoren, dat met ponskaarten werkt.
De dimmers zijn opgesteld in de nabijheid van de scène.
Buiten de lichtbruggen op het toneel zijn er nog twee ingebouwd in het plafond van de zaal.

Belichtingsapparatuur is verder nog opgesteld langs de zijmuren van de zaal, de werkbruggen op het toneel, de verplaatsbare portaaltorens en los op de scêne.
De klanktafel heeft een uitgangsvermogen van 800 W.
Er zijn gesloten TV-kringen voor toneelgebruik. Een camera in het orkest is op de dirigent gericht. De monitoren staan opgesteld op of in de nabijheid van het toneel. Een andere camera, opgesteld in de zaal, kapteert het toneelbeeld. De monitoren zijn opgesteld doorheen het hele gebouw. Een derde kamera tenslotte is opgesteld in de portaaltoren, een monitor geplaatst in de lichtkabine laat de elektrieker toe de scêne te zien bij gesloten doek.

De zaal heeft een capaciteit van 1905 plaatsen, de toeschouwersruimte bevat tevens de foyers die op hun beurt verbonden zijn met de zalen van de zijvleugels van het gebouw en waarin het Theatermuseum is opgenomen.
In het gebouw bevindt zich eveneens een zogenaamde Probebühne, d.i. een repetitieruimte waarin repetities met orkest, koor en soli samen kunnen gehouden worden.
Deze repetitieruimte werd zodanig geconcipieerd dat er ook publiek kan plaatsnemen, zij wordt dan niet alleen als repetitieruimte maar ook als kamertoneel gebruikt en biedt plaats aan 240 toeschouwers.

Het decoratelier is niet zoals dit gewoonlijk het geval is in grote theaters op straat- of scêneniveau gebouwd, maar wel onder het dak naast de toneeltoren. Dit maakte transportmogelijkheden noodzakelijk, maar heeft echter het grote voordeel van uitstekende verlichting en verluchting van de verschillende werkplaatsen.
Onnodig te zeggen dat het complex een eigen hoogspanningskabine heeft. Wel vermeldenswaardig is het binnenkomend vermogen: 3 Megawatt!!!

DRE DARDEN

GEZOCHT

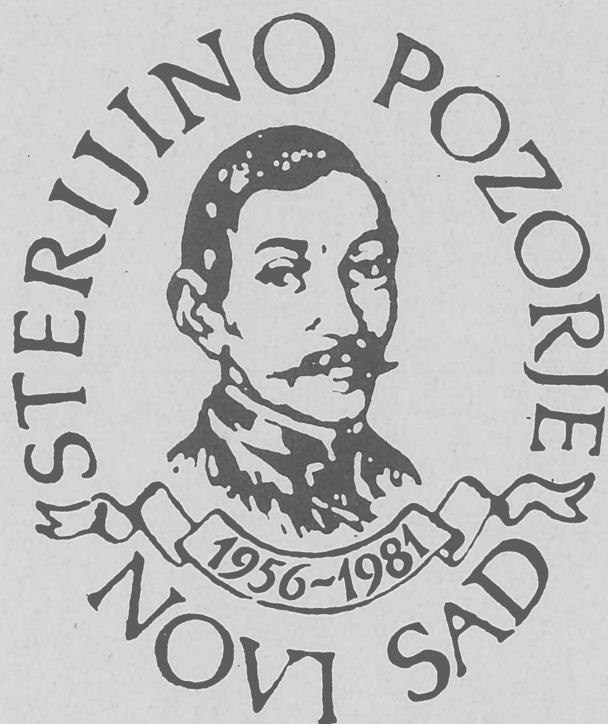
door LUK WYNS
Schoytestraat 3
2000 ANTWERPEN
(03) 233 87 94

iemand die beschikt over een geluidsinstallatie voor mikro + bandopnemer op aan te sluiten

die dit werkje zelf kan klaren terwijl hij ook nog de belichtingsinstallatie zal bedienen.

die kan aanvangen midden januari, dit voor een 12-tal produkties en enkele reisvoorstellingen van

KABARET VOOR EN NA



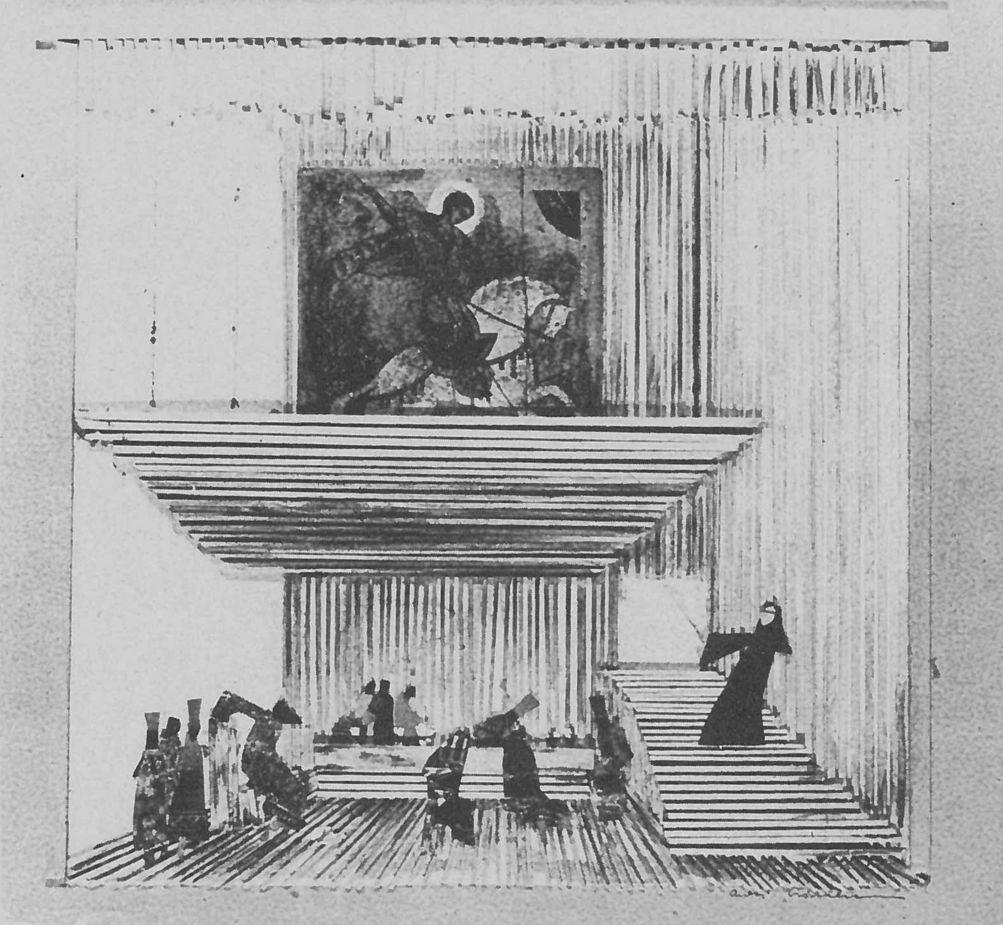
Novi Sad, reeds 28 jaar een vaste ontmoeting tussen joegoslavische teaterlui en buitenlandse op het jaarlijks festival "Sterijino pozorje". Tijdens dit festival stellen gezelschappen nieuwe moderne binnenlandse stukken voor. Ook aan tentoonstellingen, lezingen, konfrontaties e.d. ontbreekt het niet.

Vanaf 1965 worden er, afwisselend, 3 internationale Triënnales gehouden, deze van
. Teater in de fotografie
. Scenografie en teaterkostuum
. Boeken en teaterpublikaties

Ook de volgende Triënnale van Scenografie en teaterkostuum wil weer de schijnwerper zetten op nieuwe ontwikkelingen binnen het teater algemeen, en op nieuwe kreaties op dekor- en kostuumgebied.

Vanzelfsprekend wil BASTT vzw op de volgende Triënnale niet ontbreken met een vlaamse inzending. Werken van scenografen enerzijds en kostuumontwerpers anderzijds komen hiervoor in aanmerking op voorwaarde dat het produkties betreffen die niet ouder zijn dan 1981, 82 of 83.
Onze leden scenografen en kostuumontwerpers (-sters) hebben reeds schriftelijk een uitnodiging tot het stellen van hun kandidatuur ontvangen. Zijn we iemand vergeten -onze excuses daarvoor- dat deze dan dringend kontakt opneemt met het sekretariaat.(03) 238 38 55

"Prinș Igor" Alexander Borodin, Waalse Opera 1980
bekroond met de Gouden Palm in 1981
ANDREI IVANEANU



Door één deelnemer mag zowel één kostuumontwerp als één dekorontwerp worden ingezonden, gezien de tweeledigheid van de wedstrijd.
Elke kandidatuur dient vergezeld te zijn van volgende vermeldingen:

. vorm waarop het ontwerp zal voorgesteld worden (tekening, plan, foto, makette, schilderij, gekostumeerde pop, ...)
. naam + adres van de deelnemer
. titel van zijn werk
. titel van het stuk en naam van de auteur
. naam van het teater, plaats en datum première
. waarde van het ingezonden werk

Uit al de ingezonden ontwerpen die aankomen te Novi Sad kiest een jury de werken die uiteindelijk zullen voorgedragen worden voor de internationale wedstrijd. Deze werken worden tentoongesteld.

Deze 7de internationale Triënnale van Scenografie en Kostuumontwerp zal doorgaan tijdens de maand mei.

15 JAN FABRE

Voor ik iets vertel over mijn dekor-, kostuum- en lichtontwerp van "Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was." wil ik eerst een paar algemene notities geven omtrent het volgende:

1. het soort theater dat ik maak
2. het vooropgestelde koncept van de voorstelling
3. de werk- en financiële situatie gedurende de vijf maanden van het werkproces

1. Ik behoor tot die groep van theatermakers die niet vertrekken van 'dramatische literatuur' maar van eigen concepties die ze tot een driedimentionele vertaling trachten te brengen, waar drama, in de klassieke betekenis van het woord, kan aanwezig zijn maar niet de eerste vereiste is. "Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was." is in de context van mijn artistiek werk een verdere exploratie van enerzijds "artperformance-elementen" in de theaterstruktuur, zoals werken met 'real-time' en 'risc-taking elements' en anderzijds het brengen van specifieke historisch belangrijke beelden, kunstwerken, op een theaterscène. De beelden refereren tegelijkertijd naar een mentaliteit, standpunt of houding tegenover de 'dingen'.
Tijdens het werkproces werd er met de akteurs frequent gediscuteerd over onze houding tegenover de gekozen 'beelden' welke we zouden transformeren en in een nieuwe context plaatsen (scène, aktie, akteur, licht ...). Hierdoor kregen deze beelden dikwijls een nieuwe en/of andere inhoud of gevoelssfeer binnen het concept van

"Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was", steeds refererend naar de tijd waarin het kunstwerk gemaakt werd en verwijzend naar de mentaliteit ervan. Als basis om een theaterconcept te maken, maak ik gebruik van mijn kennis van de moderne kunstgeschiedenis. Op deze manier ben ik steeds betrokken met het fenomeen "kunst over kunst" en toon ik mijn positie als beeldend kunstenaar en/of theatermaker.
Uiteraard maak ik ook gebruik van mijn kennis omtrent de theatertraditie evenals mijn persoonlijke ervaringen en deze van de akteurs. Het samenstellen van emoties, ervaringen, gevoelens en kennis en dit als een geheel transformeren op een theaterscène, is de manier waarop ik mijn eigen theatertaal tracht te ontwikkelen.

2. Het concept van de uiteindelijk acht uur durende voorstelling is opgebouwd uit een aantal onafhankelijke en uitwisselbare akts en herkenbare feiten, handelingen, begrippen en voorvallen uit het dagelijkse leven, waarmee ikzelf en mijn akteurs op één of andere manier via onze emoties en ervaringen in nauwer contact staan; die naar elkaar refereren en onderling aan elkaar getoetst worden.
Er is geen inhoudelijk centraal thema, wel een aantal welbepaalde gegevens gebaseerd op betekenissen van visuele en conceptuele aard, een 'aktie - reaktie' van reële en artifiële aard.
Enkele hoofdnotities die ik maakte rond het concept:
- de voorstelling moest anti-klimaxen bezitten, zodanig dat het soms een anti-theatraal gebeuren wordt
- de akteurs mochten niet akteren (non action), maar moesten zichzelf zijn
- de aandacht werd gevestigd op het theatrale framing mechanisme om zo de toeschouwer in een nieuw kijkgedrag te dwingen

- er worden vier talen gebruikt: nederlands, frans, engels en duits.

3. De werkmethode en financiële situatie tijdens vijf maanden repetitieproces: gedurende de periode van het werkproces was het voor verschillende medewerkers erg moeilijk om vol te houden en niet te stoppen met de produktie. Vermits ze tijdens deze maanden geen inkomen hadden, werd het voor sommigen onmogelijk om de rekeningen ga, electriciteit en huishuur te betalen. Soms werden maaltijden overgeslagen omdat bijna niemand nog voldoende geld ter beschikking had om eten te kopen.
Dergelijke situaties brachten natuurlijk spanningen met zich mee, welke slechts dankzij de onderlinge steun werden opgelost.
De voorstelling kon slechts tot stand komen dankzij het feit dat de meeste van mijn medewerkers gedurende vijf maanden gratis werkten en anderen mij krediet gaven tot de voorstelling geld zou opbrengen.
Om de volgende redenen moest ik op staatssubsidie niet rekenen:
- ik heb geen beroepskaart als regisseur
- 90% van de akteurs zijn zogezegd amateurs (geen beroepskaart)
- omdat de Hoge Raad van Toneel misschien niet houdt van het soort theater dat ik maak.

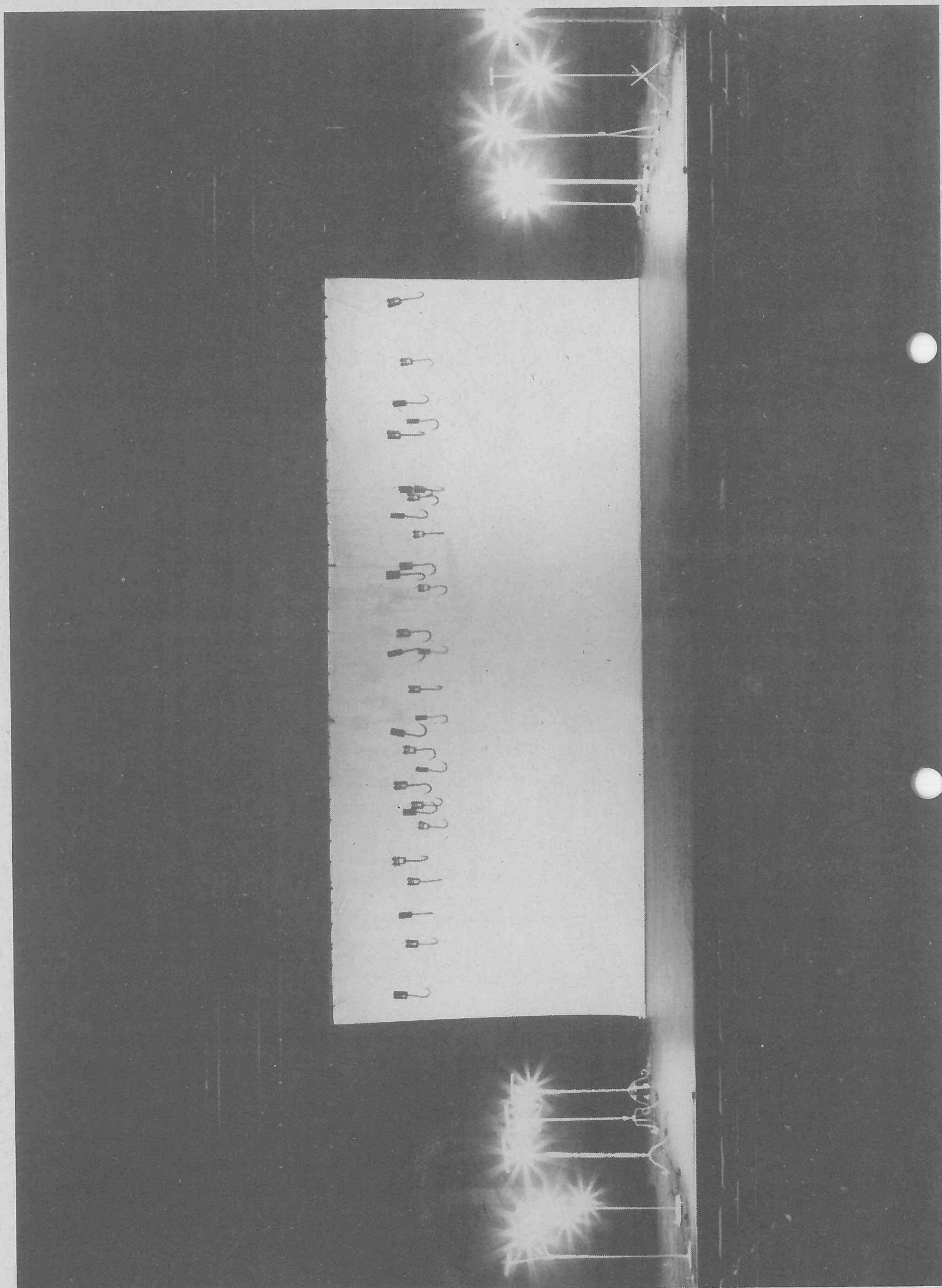
Zonder financiële steun van hogerhand was ik dus genoodzaakt kleine privé-leningen aan te gaan.
Wegens het blijvend tekort aan de nodige geldmiddelen moest ik bovendien bepaalde akts van het vooropgestelde cocept veranderen, schrappen of aanpassen tijdens het werkproces. Nochtans bleek dit alles weinig invloed te hebben op de artistieke kwaliteiten, noch op de werklust van m'n medewerkers en mezelf, integendeel.
Gedurende de eerste halve periode van het werkproces,

werkten we in Herentals, in een klein cultureel centrum dat ik huurde. Hier hadden we drie verschillende ruimten ter beschikking. Een eerste ruimte deed dienst als repetitieruimte, waar gewerkt werd aan de theatrale vertaling van het vooropgestelde concept; de tweede ruimte was iets kleiner en er werd gewerkt aan de dagelijkse lichaamsbeweging o.l.v. choreograaf Marc Van Runxst, afgewisseld met de taal-, stem- en ademhalingsoefeningen met de logopediste Greet Huybrechts; de derde ruimte werd benut als eetzaal.
Vijf kilometer verder in een dorpje beschikten we over een woning met acht kamers. Gedurende de periode was dit de eet- en slaapgelegenheid voor 's avonds en 's nachts en waar ook dagelijks de nabesprekingen plaatsvonden en de planning werd gemaakt voor de volgende dag.
Waarom ik in quarantaine wilde werken heeft te maken met de volgende redenen:

- ik wilde weg uit de drukte van de stad Antwerpen
- om de medewerkers en mezelf de kans te geven mekaars persoonlijkheid te ontdekken en te aanvaarden zonder storende invloeden van buiten uit, zodat we als sterke individuen in groep konden buiten komen.

Omdat ik om financiële redenen de ruimte in Herentals niet kon behouden, verhuisden we voor de resterende repetitietijd naar Antwerpen, waar ik de gelegenheid kreeg om gratis gebruik te maken van een oud pakhuis aan de dokken, op voorwaarde dat de deze ruimte zelf zouden in orde brengen (schilderen, electriciteit leggen enz..)
Tijdens de periode in Herentals was het grote onder onderzoekswerk verricht omtrent het vooropgestelde concept. Zodoende kon ik te Antwerpen de akteurs regelmatiger vrijaf geven. Uiteindelijk werden de ontstane basisideeën verder uitgewerkt tot een product dat rijp was voor het publiek.

(F1)



Een eerste try-out vond plaats in diezelfde repetitieruimte op 25 september 1982.

Met dit als inleiding, waarin ik toch belangrijke begrippen en bedenkingen heb willen duidelijk stellen en bevestigen, volgt nu de meer gedetailleerde bespreking van de volgende elementen gebruikt in de voorstelling van "Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was.":

- het witte doek
- het lichtontwerp
- de kostuums
- de accesoirs
- dieren
- de filmprojektie

EEN WIT DOEK ALS ACHTERGROND

Ik koos voor een wit doek als achtergrond amdat dit kan dienen als projektie- en schaduwscherm en tegelijkertijd een duidelijke scheidingslijn vormt tussen het speelvlak en de backstage.
Het doek kan tevens voorgesteld worden als een 'lege canvas' waarvoor zich alle akties en driedimentionale beelden afspelen. Voor mij heeft het in geen enkele scène een symbolische waarde.
De manier waarop het doek wordt opgehangen is doorgaans afhankelijk van de ruimte waarin de voorstelling gegeven wordt. Bv. Het doek wordt opgespannen d.m.v. een staalkabel en spanvijzen of het doek wordt opgehangen aan een theatertrek. In beide gevallen wordt er op twee meter achter het doek een zwarte fonddoek gehangen, zodanig dat het wit doek 'hard edge' op de scène wordt afgetekend. Bijgevolg is de wijze waarop het doek wordt bevestigd steeds duidelijk te zien; in het eerste geval de staalkabel die langs weerszijden verder loopt naar de spanvijzen toe en in het tweede

geval de trek waarvan ook de ophangingskabels duidelijk zichtbaar zijn tegen de zwarte fonddoek. (zie foto 1)
De keuze van het witte doek heeft uiteraard ook te maken met de vooropgestelde stijl en artistieke visie/ bedoelingen van de voorstelling. Ik wilde "open theater" maken m.a.w. zo weinig mogelijk verstoppen en zo veel mogelijk tonen.
Uiteindelijk is de aanwezigheid van het witte doek ook een theaterconventie, zoals ik al zei:
een scheidingslijn tussen het speelvlak en de backstage.
Om bewust deze 'theaterconventie' te doorbreken opteerden de akteurs en ik voor het volgende: vooreerst worden tijdens het afbreken en opbouwen van bepaalde installaties tekstfragmenten uit de gesprekken die tijdens het werkproces op band worden gezet, gebruikt als geluidsdekor. Hierdoor krijgt ook de "tijd" een belangrijke betekenis in het geheel van de voorstelling: het heden - de voorstelling; het verleden - het werkproces. (Tijdens de repetities werd er bewust nooit gesproken over 'changementen' wat voor mij zoiets betekent als: het wordt donker en wordt het plots weer licht en er is iets verdwenen of bij geplaatst op het speelvlak.)
Een tweede manier om deze conventie te doorbreken bestond in de opdracht aan de akteurs om tijdens de voorstelling op bepaalde momenten gewoon met elkaar te praten, iets wat normaal alleen plaatsheeft in de backstage. Op zulke momenten krijgt de aanwezigheid van het witte doek als achtergrond een totaal andere én ruimere betekenis voor het publiek.
Door deze twee principes konsekwent te gebruiken geduren gedurende het verloop van de voorstelling, verkrijg je terug een 'openheid' op de scène en veroorzaak je bovendien een demystificatie van je eigen werk.

DE BELICHTING

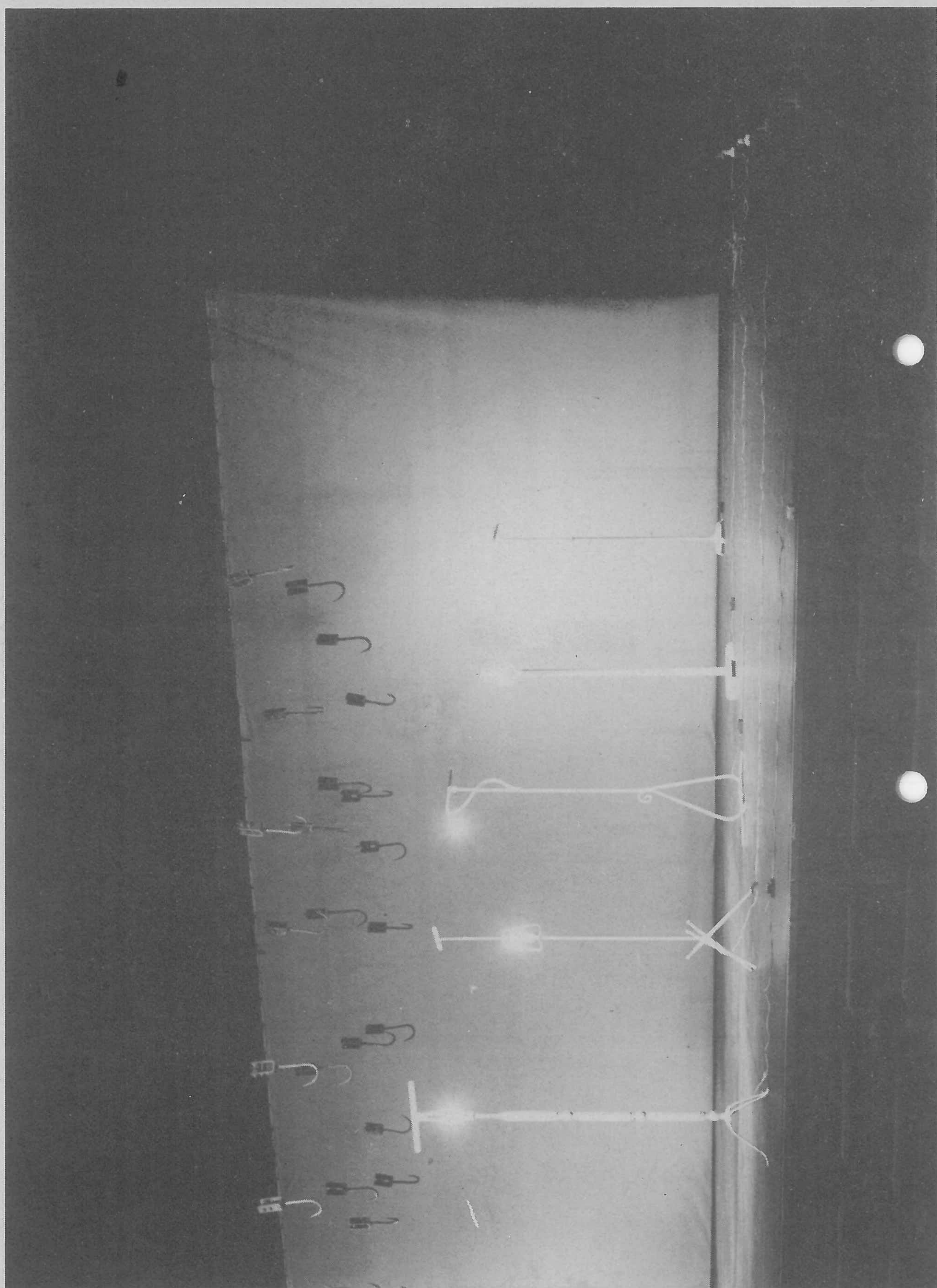
Het lichtontwerp kwam tijdens het werkproces gelijtijdig tot stand met de beeld- en spelregie. De lichtbronnen die tijdens de voorstelling gebruikt worden zijn tien witgeschilderde huis-staanlampen die elk één, twee of drie edisonlampen van zestig of honderd Watt bevatten. (zie foto 1) Ze werden gevonden, gekregen, gekocht of gestolen bij Spullenhulp, Het leger des Heils, vuilnisbelt ....

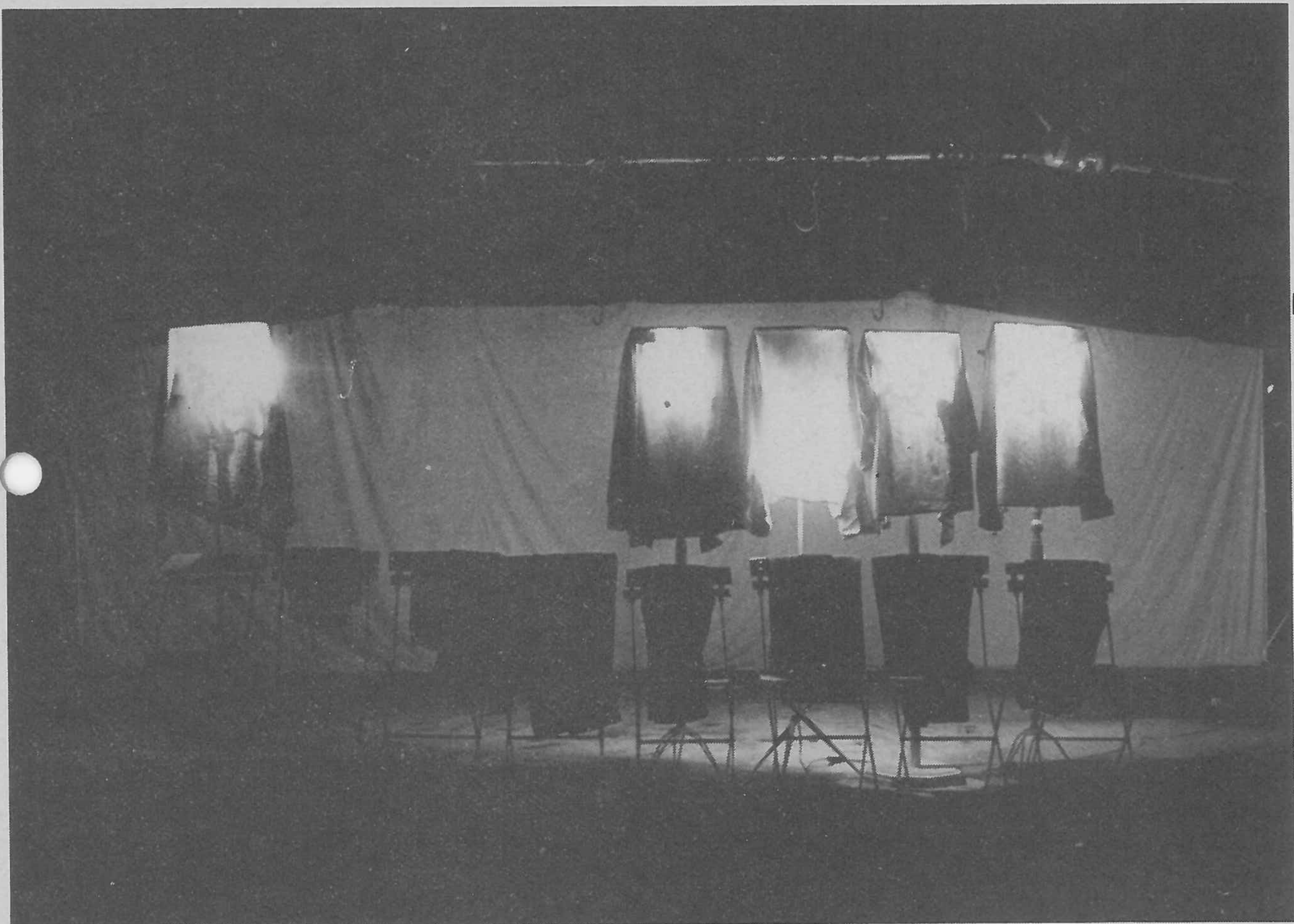
De staanlampen zijn elk verschillend van vorm, grootte en materie en werden waarschijnlijk gemaakt in de jaren '50 en '60. Iedere staanlamp op zich is een knap ontworpen objekt: ze hebben elk een zwarte voetschakel voetschakelaar, een grijze voedingsdraad en een witte stekker en ze worden in serie aangesloten. Alle elektriciteitsverbindingen en stopkontakten bevinden zich aan weerszijden van het speelvlak. (zie foto 2)

Ook hier is het niet de bedoeling om de techniek te verbergen: de technische installatie alsook het bedienen van de lichtbronnen, wat door de akteurs zelf gedaan wordt, maken deel uit van de voorstelling; zodanig zelfs dat het veranderen van de 'lichtstanden' een fysisch zichtbaar gebeuren wordt, als essentieel onderdeel van de voorstelling. Vooreerst doen deze lampen dienst als verlichtingsbron waardoor een specifieke donkere, agressie e sfeer bekomen wordt. Naargelang hun plaats op het speelvlak veroorzaken ze een waaier van afgetekende schaduwen die tegelijkertijd handelingen en akties uitvergroten en een extra diepte geven aan de beeldregie.

Op andere momenten worden de lampen gebruikt om een meer gerichte belichting te verkrijgen; zo worden bepaalde akties of bv. het gelaat van een akteur speciaal belicht d.m.v. de buigzame garnituren van de staanlamp en ook door een jas of een hemd over de lamp te hangen waardoor het licht zich niet naar alle kanten verspreid. (foto 3+4)

(F2)

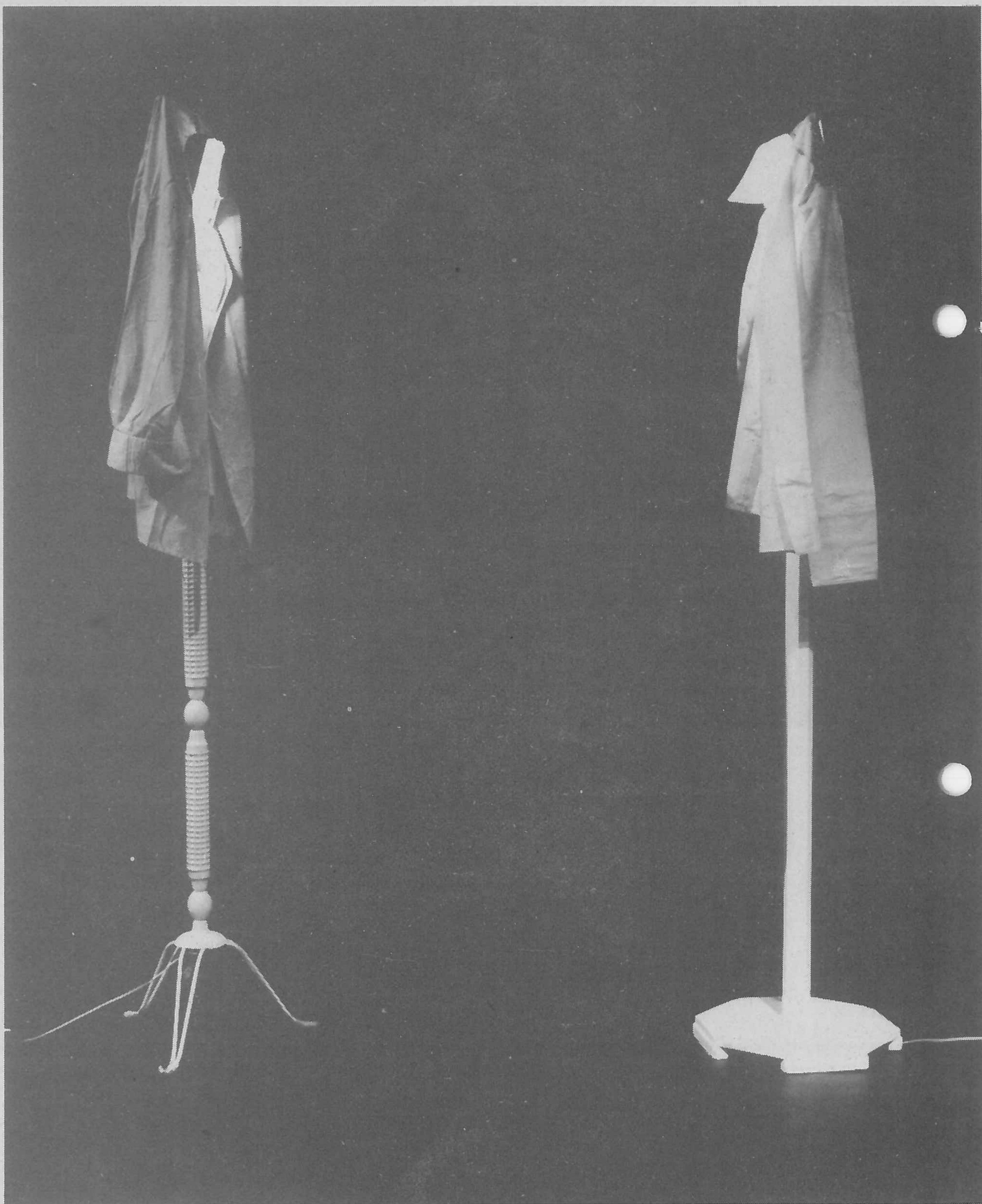




(F4)

Voor het aanpassen en veranderen van de ver- en belichting gebruiken de akteurs 'real time' en plaatsen ze zichzelf letterlijk in het licht. Omdat de staanlampen verplaatsbaar zijn en ze gedurende de voorstelling dus verschillende opstellingen krijgen doen ze ook dienst als afbakening en accentuering van een of andere handeling of aktie. (zie foto 5)
Een belangrijke functie van de staanlampen in de voorstelling is echter het feit dat ze zorgen voor een 'natuurlijke' afbakening van het speelvlak zodanig dat het gebruik van zwarte theaterpoten vermeden werd.

25



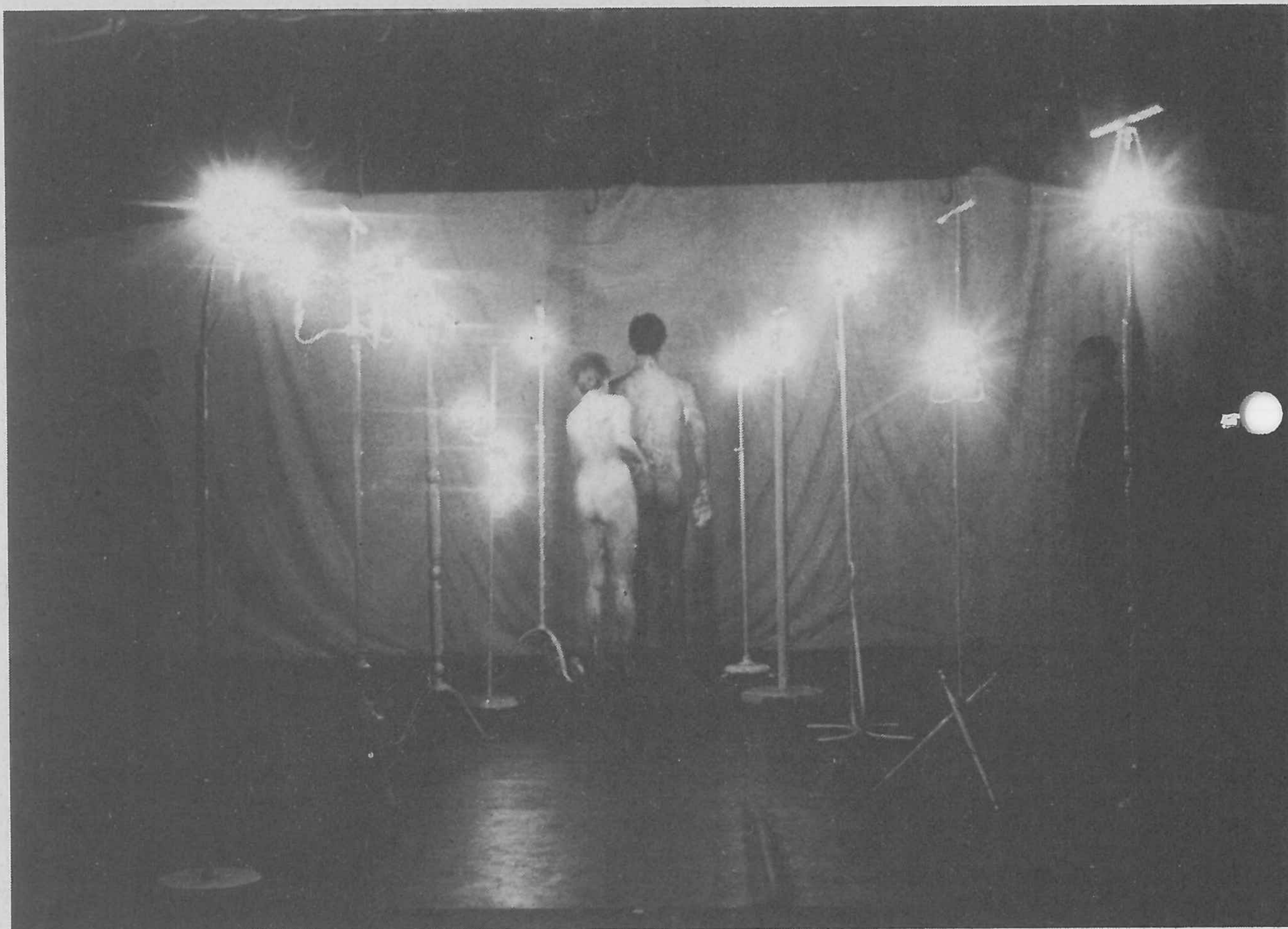
(F 3)

DE VLEESHAKEN

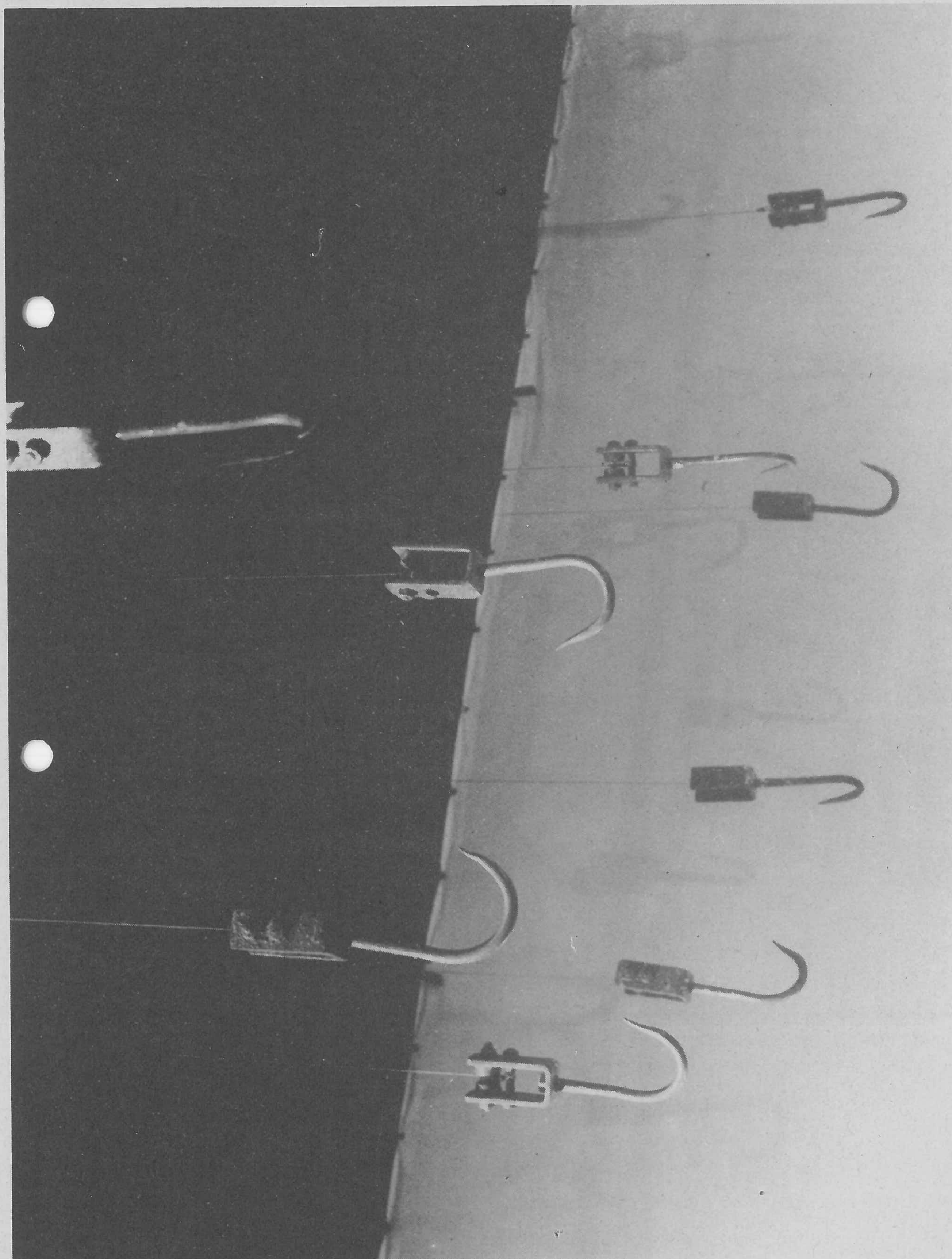
De keuze voor het gebruiken van vleeshaken was in feite heel simpel: ik wilde in de hoogte werken en 'installaties' maken en aan die vleeshaken kon ik dingen ophangen. Ook hiervoor wilde ik het gebruikte materiaal duidelijk laten zien en moesten de vleeshaken een visueel geïntegreerd onderdeel van het scènebeeld vormen. (zie foto 1 + 6)
We kregen ze van het antwerpse slachthuis en schilderden ze grijs. Ze worden opgehangen met nylon raad, waarvan de spankracht ong. 100 kg bedraagt, aan welbepaalde punten van de theatertrekken of aan een speciaal daarvoor gebouwde constructie. De hoogte waarop de vleeshaken bevestigd worden zou men kunnen omschrijven als een menselijke maat: Eric, één van de akteurs kan, wanneer hij de armen volledig boven het hoofd uitstrekt het onderste gedeelte van de haak raken. Visueel hangen de haken ongeveer 10 cm onder de bovenrand van het witte doek. Zodat bij bepaalde projecties de haken hun schaduw werpen op het doek en op de geprojecteerde beelden zelf. Vanuit het gezichtspunt van het publiek hangen de haken schijnbaar kris kras door elkaar, maar zoals blijkt uit de technische fiche heeft elke haak een welbepaald aanhechtingspunt.
Op een bepaald ogenblik worden er objecten opgehangen in de vorm van een cirkel, waardoor uit de aanvankelijke chaos een meetkundige structuur ontstaat: een cirkel (grijze vleeshaken) boven een rechthoek (het speelvlak) (zie tekening A)
Zo voerde ik uiteindelijk ook mijn beeldregie, op het Bauhaus geïnspireerd. Als je de voorstelling bekijkt, merk je dat alles opgebouwd is op basis van meetkundige structuren: akteurs staan naast elkaar en vormen een rechte lijn, soms vormen ze een vierkant of een cirkel.

(F 5)

27



Toch wordt het duidelijk dat via een welbepaalde spel spelregie, **deze** strukturen slechts te voorschijn komen vanuit een (aanvankelijk schijnbare) chaos.



AKT (10) GESPREKKEN MET GROEP, ANTWERPEN SEPTEMBER 1982.
IDEE ONSTAAN DOOR RONA
"HET OPLIKKEN VAN DE STAGE"

[illegible]

INSTALLATIE met
(KORTE PLANK) PLASTIEKE ZAKJES + SUBSTANTIE
+ TOUWTJES [illegible]

F1 (projectie late te bepalen)

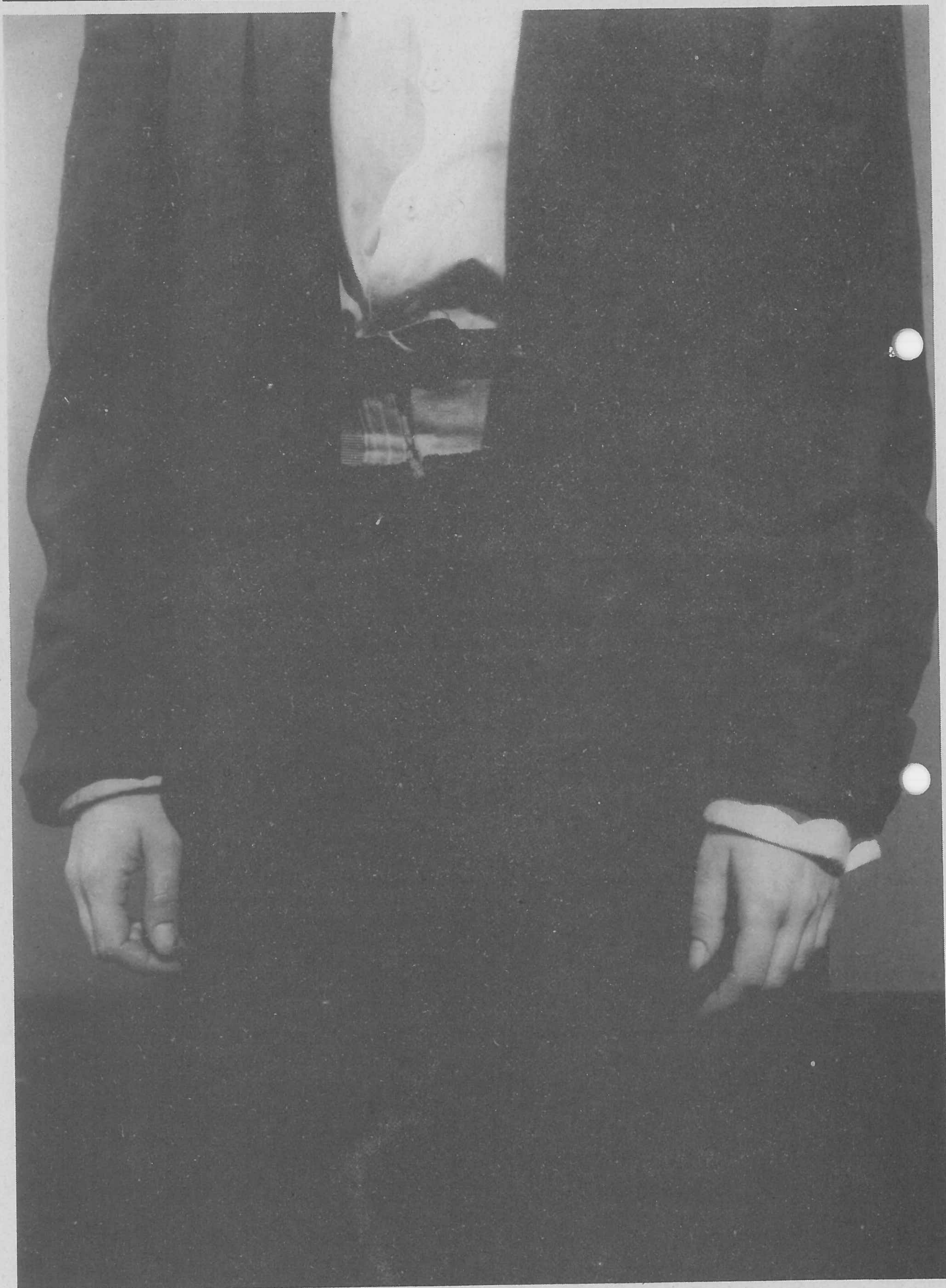
F2

[illegible]

(F 7)



(F 8).



DE KOSTUUMS

De samenstelling en de keuze van de kostuums kwamen tot stand dankzij een nauwe samenwerking met de kostuumontwerper gedurende het werkproces.
In het begin bestond dit hoofdzakelijk uit praten en discuteren over en uittekenen van ideeën. Later kocht de ontwerper dan een 25-tal oude maatpakken, bretels, broeksriemen en witte hemden in verschillende maten en staoffen, kleuren en tekening. De kleuren zijn wel steeds donker, zwart, donker grijs, donker blauw of bruin. Deze pakken werden in de repetitieruimte op één hoop gegooid en de akteurs maakten zelf de keuze voor de manier waarop ze hun kostuum wilden samenstellen; dragen en combineren met hun eigen stijl. Ze droegen dit zelf samengestelde kostuum gedurende alle repetities (taal-, spel- en bewegingsoefeningen) zodat het na enige tijd meer en meer de persoonlijkheid van de akteur ging uitstralen. Aan de hand van de schetsen die de kostuumontwerper maakte tijdens al deze kostuumrepetities, bespraken we samen de nieuwe en interessante details of lijnen voor 'het kostuum'.
Via deze tekeningen en een constante observatie kwamen we dan tot een soort basiskostuum voor de voorstelling en omvatte uiteindelijk het volgende: een mann nbroek die meestal één of meerdere maten te groot was en opgehouden wordt door een speciaal daarvoor ontworpen broeksriem (een verknipt en aangepast grijs damescorset), een vest waarvan de kraag en revers ontdaan zijn en opnieuw gebruikt als sjaal, riem en dergelijke en een grijs en/of wit hemd. (zie foto 7+8)
Alle onderdelen van dit kostuum werden tijdens de voorstelling op verschillende manieren gedragen, bv de broek en het vest worden binnenste buiten gekeerd, het hemd wordt achterste voren gedragen (zie foto 9), twee hemden worden over elkaar gedragen en nog andere

(F 9)



combinaties die alle functioneel voor de akteursbeweging en visueel belangrijk waren voor de voorstelling.
(bv. om het aan- en uitkleden te vergemakkelijken, werd het kostuum op verschillende plaatsen in mekaar gezet met knopen, ritssluitingen e.d.)
Uiteindelijk behielden de kostuums gedeeltelijk toch het uitzicht van de jaren '50-'60, terwijl de definitieve uitvoering ervan geïnspireerd is op de snit en de lijn van de japanse kimono.
Op het eerste gezicht geeft het kostuum de indruk van een uniform, dit wordt echter doorbroken door de manier waarop het kostuum gedragen wordt en door de verschillen in kleurtint en structuur van de stof. Hierdoor wint het eerder aan verbeeldingskracht en krijgt het afwisselend een agressieve en/of sensuele betekenis.
Gedurende het verloop van de voorstelling wordt het kostuum ook op verschillende manieren 'gebruikt':

1. als kleding (zie foto 7+8)
2. soms wordt het kostuum tijdens één of andere installatie tentoongesteld als object (zie foto 4)
3. de onderdelen van het kostuum doen dienst als hulpmiddel om een meer directe belichting te krijgen (zie foto 3)

Het heeft in die mate ook zijn waarde als accesoir, zodanig zelfs dat bepaalde scènes en akties gebaseerd zijn op de verschillende delen van het kostuum.
Zodoende krijgt 'het kostuum' in de voorstelling van 'Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was' een eigen welbepaalde functie en waarde welke ik nog nooit eerder in een theatervoorstelling opmerkte.
Men zou kunnen zeggen dat 'het kostuum het dekor is en het dekor het kostuum'.

DE ACCESSOIRS

Voor de bespreking van de accessoirs wil ik eerst het volgende onderscheid maken: de accessoirs die in direct verband staan met het uitvoeren van bepaalde handelingen, noem ik 'voorwerpen'; de accessoirs die ik een specifieke betekenis gaf in het vooropgestelde concept, noem ik 'objecten'.

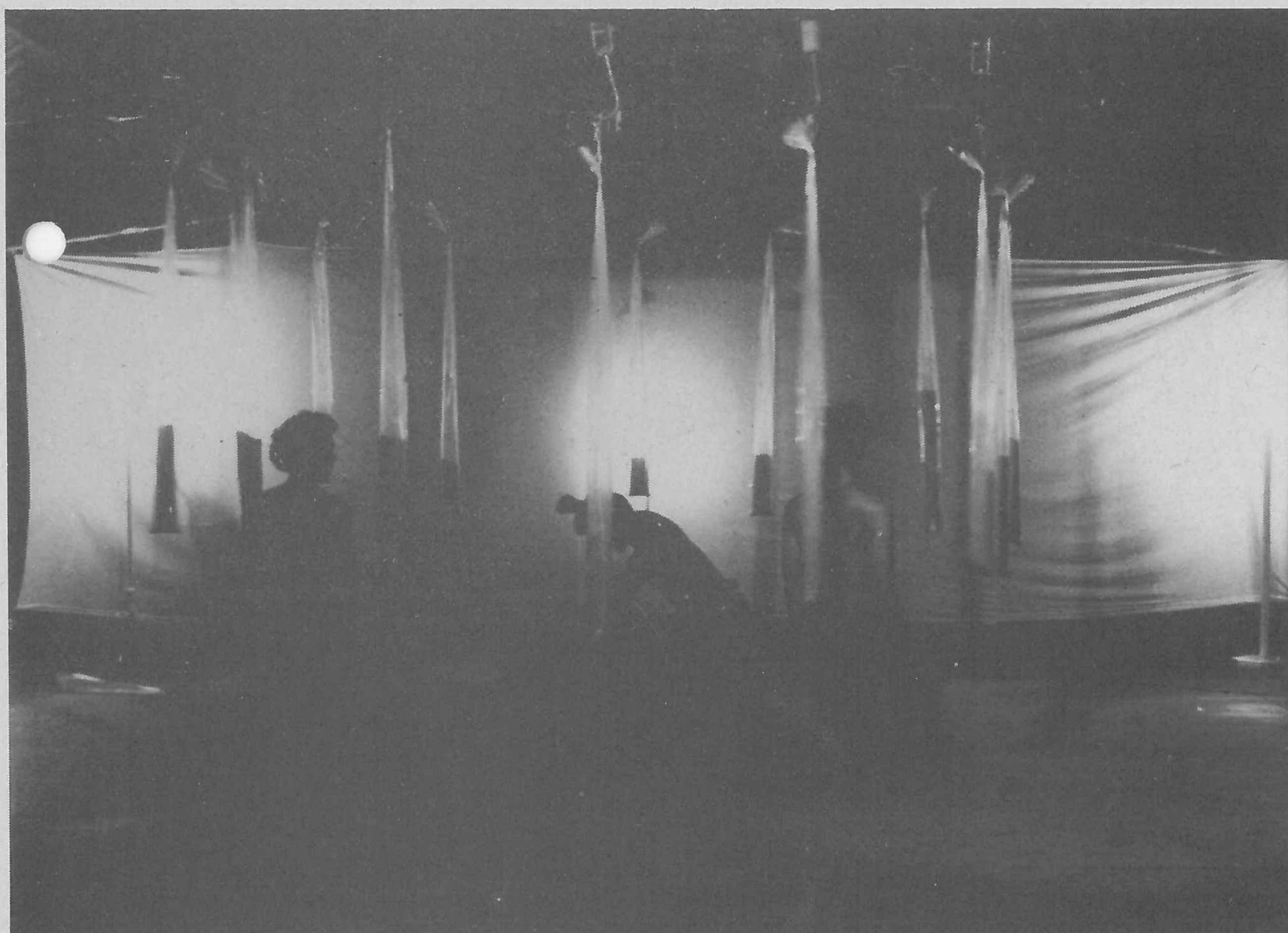
De voorwerpen zijn in de eerste plaats functioneel en onmisbaar voor het uitvoeren van bepaalde handelingen. Hun vorm en kleur is van geen enkel belang en dragen geen enkele symbolische waarde tijdens de voorstelling. Bv. een schaar (om nylondraad door te knippen), nylondraad (om voorwerpen mee op te hangen), kaarsen (als lichtbron en verhitting) enz..

(F 10)



Voor de keuze van de objecten liet ik me echter inspireren door historisch belangrijke werken uittde kunstwereld. Sommige van deze objecten kunnen uiteraard ook louter uit praktische overwegingen gebruikt worden, maar hun visuele waarde blijft de hoofdzaak, vorm en kleur zijn hier van fundamenteel belang omdat deze exact hetzelfde moeten zijn zoals ze in het originele kunstwer kunstwerk voorkomen. Al deze objecten bezitten een kunsthistorische waarde, waardoor ze aan de betreffende akties een verrijkende betekenis geven. Bv. vijf gasbranders van het merk Campinggas, type Clic Stop en blauwe kleur: ze worden op een gegeven moment op een lijn naast elkaar geplaatst waardoor er bijna een kopij wordt gemaakt van het werk van Janis Kornelis, terwijl in diezelfde act nog andere handelingen plaatsvinden

(F 11)



met deze gasbranders; twaalf wit geschilderde terrasstoeltjes uit metaal en beukenhout worden op een ander moment in de voorstelling opgehangen in de ruimte zodanig dat er een installatie ontstaat die verwijst na naar het werk van Eric Burdon (zie foto 10) in een andere act worden ze dan weer gewoon gebruikt als stoel; veertien lange plastiek zakken met een doorsnede van 9 cm gevuld met fijn zand worden opgehangen aan de vleeshaken in de vorm van een cirkel en in beweging gebracht naar het middelpunt toe zodat ze steeds heen en weer zwieren over de cirkelrand heen, op hetzelfde moment worden ze geperforeerd zodat het zand in slierten op het speelvlak valt. De opbouw en het resultaat van deze installatie is een duidelijke referentie naar het integraal werk van de nederlandse kunstenaar Ben d'Armangac in zijn performance-periode. (zie foto 11)
Samen met de kostuums en de verlichting worden deze voorwerpen en objecten dus ook gebruikt om tijdens de voorstellingen installaties te maken.
Tijdens het werkproces probeerde ik echter het aantal accessoirs zo laag mogelijk te houden, acht accessoirs voor een acht-uur durende voorstelling is relatief weinig.

DIEREN

In het concept voorzag ik ook enkele acts met dieren. Tijdens het werkproces werd er dan geëxperimenteerd met slakken, konijnen, vogels, schildpadden, katten, papegaaien enz.. om hun ongecontroleerd gedrag te observeren in relatie tot het gecontroleerde gedrag van de akteur in een opgelegde situatie. De keuze van de dieren stond in direct verband met de begrippen en betekenissen die we onderzochten tijdens de

repetitieperiode. Tenslotte opteerden we voor het gebrui gebruik van vogels (parkieten) en schildpadden in de voorstelling. De film 'The birdman from Alcatraz' heeft me gedeeltelijk beïnvloed m.b.t. de vogels, terwijl de klassieke griekse filosoof Zeno me inspireerde tot het gebruik van schildpadden. Beiden dragen ze een belangrijke symbolische waarde en versterken ze de betekenis van de mentaliteit waarover de betreffende acts handelen. Bovendien veroorzaken zowel de schildpadden als de vogels op de scène de aanwezigheid van de toevals- risicofactor: de schildpadden bepalen de tijdsduur van de aktie en de vogels zijn slechts met een lang touw vastgemaakt aan het hemd van elke akteur, waardoor ze dus gedeeltelijk de vrijheid behouden om te vliegen. De akteurs die op dat moment geblindoekt zijn,

(F 12)



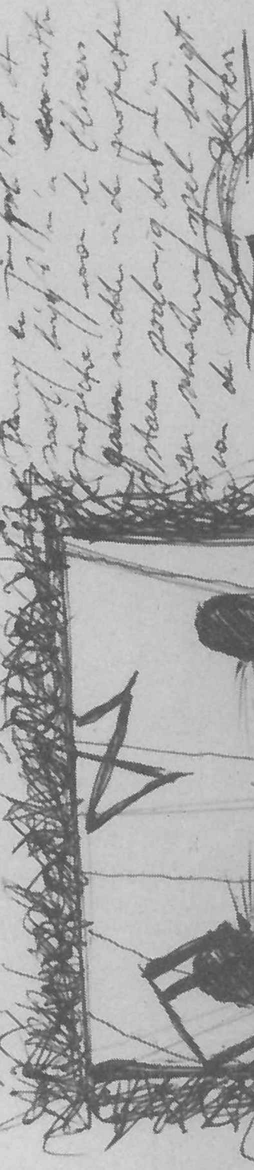
zijn zodoende in grote mate verplicht om hun handelingen aan te passen aan het gedrag van de vogels en moeten al tastend met de voeten over de scène gaan, willen ze geen van de vogels doodtrappen. Ook het eenvoudig gebruik van de beeltenis van de papegaai kan op zich geïnterpreteerd worden als symbool van herhaling, terwijl het tegelijkertijd een duidelijke referentie inhoudt naar de eerste act van de voorstelling. (zie foto 4 + tekening B)

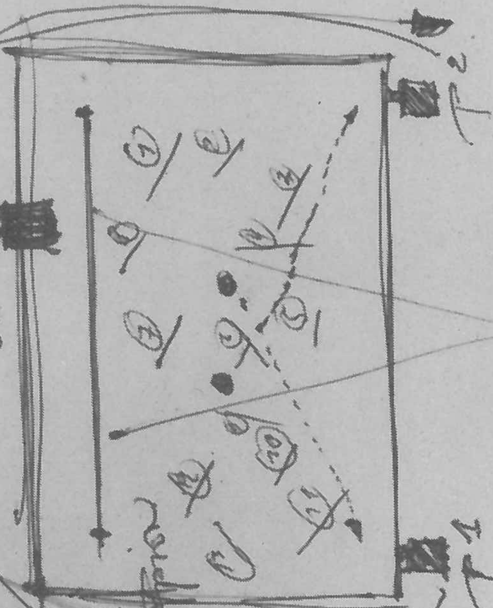
DE FILMPROJECTIE

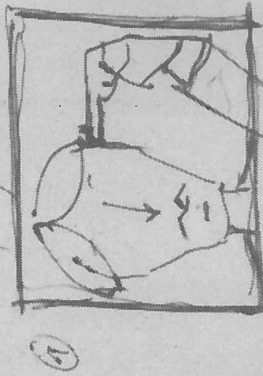
Tijdens het werkproces werden regelmatig bepaalde ideeën en akties omtrent het vooropgestelde concept op super 8-film vastgelegd. Via de projektie van deze filmbeelden tijdens de voorstelling zijn ook de mensen die alleen 'achter de schermen' werkten, aanwezig op de scène (logopediste, kostuumontwerper, choreograaf, regisseur ...). Van de geselecteerde filmclips werden filmloups gemaakt in overeenkomst met de spelregie waarin ik ook gebruik maakte van herhaling en steeds weerkerende handelingen. Om de filmprojectie op eenzelfde manier te integreren in de voorstelling, zoals al de andere technische vereisten, gebruikten we drie projectoren: één projector werd bediend door de geluidsman, die soms klank en beeld simultaan moest bedienen, en de twee andere werden door de akteurs zelf op en af de scène gebracht en door hen bediend. Hierdoor verkregen we meteen ook meer mogelijkheden m.b.t. de plaats en de hoek van waaruit de beelden geprojecteerd worden op het witte achtergronddoek. (zie tekening C) De hoofdfunctie van de projectors omvatte uiteindelijk het volgende:

1. om filmbeelden te projecteren
2. om met onscherpe beeldprojecties een specifiek






T 1
T 2




COCA
COLA



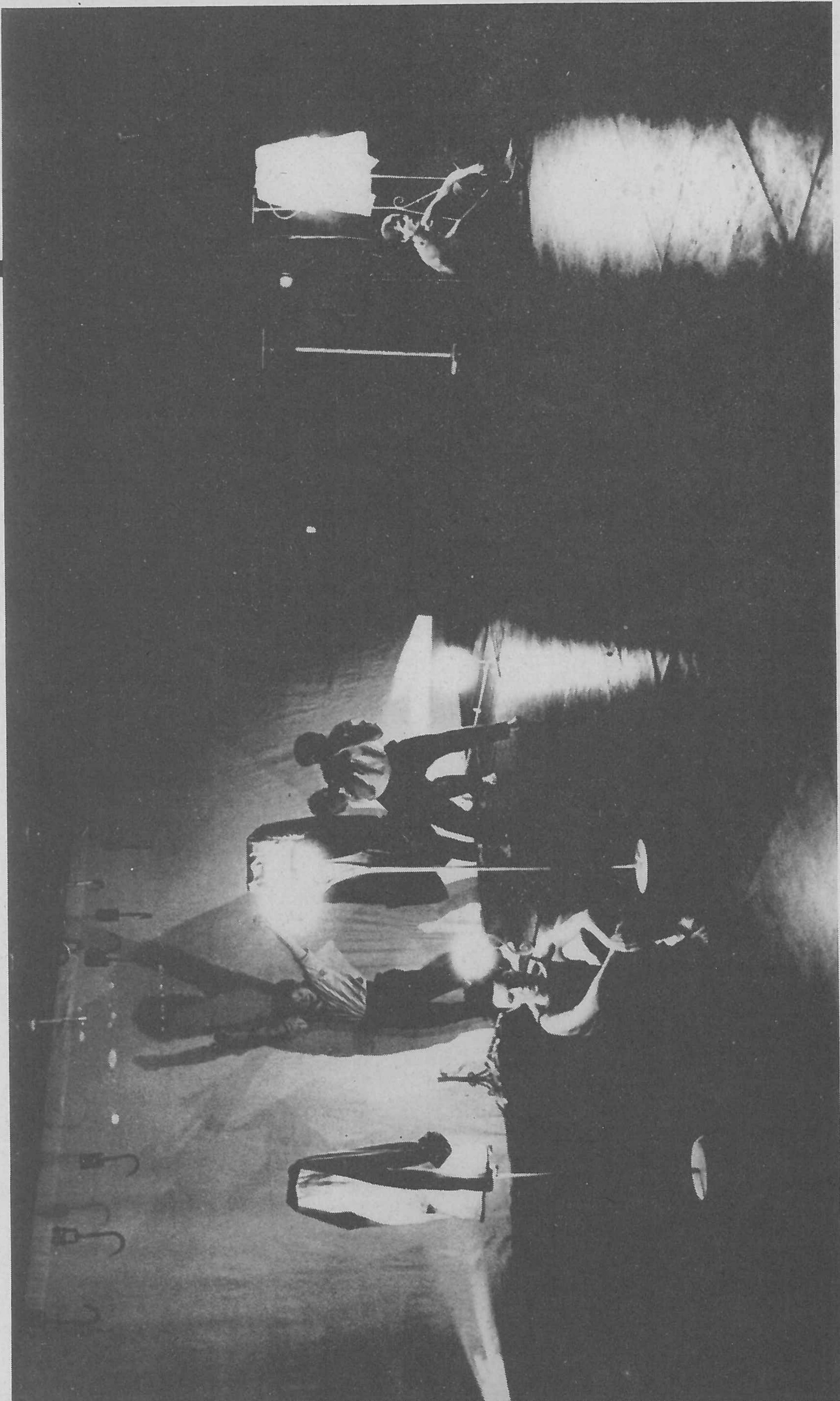
schaduwspel te creëren en akties uit te vergroten op

3. als lichtbron en detailbelichting zonder filmclips (zie foto 13)

Niettegenstaande het feit dat zwart/wit super 8-film alleen nog ontwikkeld wordt in een parijse firma, gaf ik toch de voorkeur aan zwart/wit vanwege het documentachtige karakter en omdat zowel de grauwheid als de agressieve, harde sfeer van zwart/wit beelden meer aansluiten bij het geheel van de voorstelling.
Voor de opnames gebruikten we een camera van het merk Bell & Howell, voor de projecties gebruikten we projectors van het type ELMO K 120, welke in hun prijsklasse toch een degelijke kwaliteit bezitten en ontzettend goed hanteerbaar zijn.

(F 13)

43



Deutsches Theater heropend

D.S 7 OKT '83

OOST-BERLIJN (adn) — Met de feestelijke opvoering van Goethes „Torquato Tasso" is vorige week in Oost-Berlijn het „Deutsches Theater" heropend op de dag dat deze schouwburg zijn honderdjarig bestaan vierde. De schouwburg die na een sluitingsperiode van twee jaar voor herbouwing en renovering zijn deuren weer opende, kan op een roemrijke traditie terugblikken. Max Reinhardt was er van 1905 tot 1933 direkteur en maakte het „Deutsches Theater" tot een der toonaangevende schouwburgen van Europa.

In feite moet het ontstaan van de schouwburg meer dan honderd jaar terug in de geschiedenis worden gezocht. Reeds in het revolutiejaar 1848 was in de Berlijnse Schumannstrasse, waar het „Deutsches Theater" gelegen is, een zomerteater bedrijvig dat heel wat sukses oogstte. Andere gezelschappen hielden het teater in de buurt in stand tot in 1883 een groep toneelspelers naar het voorbeeld van de Franse Comédie Française het „Deutsches Theater" stichtten, met de bedoeling er een Duits nationaal teater uit te bouwen dat op de opvattingen van Schiller en Lessing moest steunen.

in 1895 trad de toen 22-jarige Max Reinhardt als akteur in dienst van de schouwburg om er tien jaar later de leiding van te nemen. Reinhardt zou er de vernieuwing van het Duits teater bewerkstelligen. Fantazie, betovering en vermaak vormden zijn leitmotief. Reinhardt gebruikte voor het eerst in Duitsland de draaiende Bühne en plaatste de akteur opnieuw in het brandpunt van het teatraal proces. Hij stichtte naast de schouwburg trouwens een school voor akteursopleiding.

Max Reinhardt keerde het „Deutsches Theater" bij de machtsovername van de nazi's de rug toe. Na de Tweede Wereldoorlog kreeg de schouwburg van de Oostduitse autoriteiten de opdracht „het nationaal teater van de DDR in socialistische zin te profileren."

Op de planken van het „Deutsches Theater" waren historische akteurs zoals Gisela May, Ernst Busch en Inge Keller werkzaam. Het gezelschap was in tientallen landen te gast.

Eerste Europees ruimteteater

Vrijdag 9 september 1983 - DS

DEN HAAG (anp) — Het eerste ruimteteater in Europa wordt gebouwd in Den Haag, op het terrein van het Gemeentemuseum. Het is ontworpen door architekt W. Quist en moet einde 1984 voltooid zijn. Er komt ook een planetarium. Beide instellingen zullen samenwerken met het museum voor het Onderwijs, dat op hetzelfde terrein in aanbouw is.

Het ruimteteater omvat een gekantelde halve bol met een doorsnee van 23 meter, met plaats voor 300 bezoekers. Op de halve bol zullen beelden uit astronomie, ruimtevaart, aardkunde, geologie, metereologie, oceanografie, archeologie, geschiedenis enz., worden geprojekteerd. Met quadrofonische geluidsbegeleiding.

1983 1984

DE BEHEERRAAD VAN DE VZW BASTT WENST HAAR LEDEN EEN GOED JAAR TOE EN VERWELKOMT OOK DE NIEUWE LEDEN HARTELIJK.

Ook dit jaar zijn er een heleboel aktiviteiten gepland: de grote nummer één is het uitgeven van de eerste TT-gids. Een theatertechnische adres- en telefoongids waarin ongeveer 300 firma's in een handig rubriekensysteem zijn ondergebracht. Niet alleen de zuiver theatertoeleveringsbedrijven zijn erin vermeld, maar ook bedrijven die produkten of diensten leveren die in het gehele theater- en filmgebeuren hun toepassing vinden.

Nog te vermelden zijn de deelname aan de internationale wedstrijd te Novi Sad, waarover meer in dit blad, en de 2de theatertechnische handelsbeurs in juni die in Gent zal doorgaan.